Altmüller

Der zweck der Schönen kunst

881
A8pe.Ya

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF ILLINOIS

DER

ZWECK DER SCHÖNEN KUNST.

EINE ARISTOTELISCHE STUDIE.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER PHILOSOPHISCHEN DOCTORWÜRDE

DER

PHILOSOPHISCHEN FACULTÄT ZU JENA

VORGELEGT

VON

CARL ALTMÜLLER,

BIBLIOTHEKAR DER MURHARDSCHEN STADTBIBLIOTHEK ZU CASSEL.

CASSEL, 1873.

DRUCK VON FRIEDR. SCHEEL.

Vorbemerkung.

Die nachstehenden Erörterungen bilden die, übrigens in sich abgeschlossene und selbständige, Einleitung einer grösseren Arbeit des Verfassers, welche der Untersuchung der aristotelischen Ansicht vom Wesen des „Kunstgenusses“ überhaupt und des „tragischen Genusses“ (ἡ ἀπὸ τῆς τραγῳδίας ἡδονή, Aristot. Poet. cap. 13.) insbesondere gewidmet ist. Demgemäss ist also die vorliegende Abhandlung wesentlich grundlegender und vorbereitender Natur für jene weiteren Ausfürungen. Der Verfasser bittet, dies Verhältnis in Erinnerung zu behalten, damit das hier Gegebene nicht unter Gesichtspunkten beurteilt werde, welche ausserhalb der eigentlichen Aufgabe liegen.

Die Citate aus aristotelischen Schriften beziehen sich auf die grosse Ausgabe Immanuel Bekkers: „Aristotelis opera ed. Academia Regia Boruss. vol. I. u. II. Berol. 1831. Ueber einige abweichende Lesarten geben die Anmerkungen S. 37 ff. Rechenschaft.

Unsere Untersuchungen nehmen zum Ausgangspunkt den Schluss der aristotelischen Poetik.

Der letzte Abschnitt derselben in ihrer uns heute vorliegenden Gestalt (das 26. Kapitel) handelt überhaupt von dem Wertverhältnis zwischen dem Epos und der Tragödie. Es soll dort die Frage beantwortet werden, welche von diesen beiden Dichtungsarten die „bessere" sei (*πότερον δὲ βελτίων ἡ ἐποποικὴ μίμησις ἢ ἡ τραγική*). Dabei setzt sich Aristoteles zunächst mit der Ansicht auseinander, welcher zufolge das Epos im Werte höher stehe als die Tragödie, da seine Darstellungsweise von minder aufdringlicher Deutlichkeit (*μίμησις ἧττον φορτική*) sei als die der letzteren, welche — in unmittelbarer Action — „Alles nachahme" (*ἅπαντα μιμουμένη*), und aus eben diesem Grunde auch für ein nicht so gebildetes, edles Publicum berechnet scheine wie das Epos.

Diese Auffassung vom Wesen der Tragödie, wonach sie der selbsttätigen Einbildungskraft des Zuschauers zu wenig Spielraum lasse (denn das ist offenbar der eigentliche Kern der erwänten Bemängelung), sucht Aristoteles zu widerlegen und zwar vorzüglich mit dem Argument, dass jener Vorwurf des *φορτικόν* nicht in der dichterischen Natur der Tragödie als solcher gegründet sei, sondern nur Fehler der vortragenden Personen, der Schauspieler, treffe, welche Fehler ja aber auch bei dem episch-rhapsodischen und dem lyrischen Vortrag hervortreten könnten. Wärend also Ari-

stoteles um der Eigenschaft des φορτικόν willen die Tragödie, als poetische Schöpfung, dem Epos in der ästhetischen Rangordnung nicht nachgesetzt wissen will, räumt er ihr im Uebrigen vielmehr den Vorrang ein. Und zwar, weil sie „Alles habe" (an wertvollen Eigenschaften und Gaben), was das Epos besitze, daneben aber noch zum Vorzug einiges Andere. Solcher Vorzüge macht er, jedoch wol nicht mit der Absicht erschöpfender Vollständigkeit, eine Anzahl namhaft und hierauf zieht er im Schlusssatze des Kapitels das Facit der wertvergleichenden Gegenrechnung folgendermassen:*)

„Wenn nun [die Tragödie] sich in diesen Punkten
„allen [zu ihrem Vorteil von dem Epos] unterscheidet
„und ferner auch in Hinsicht auf die [wesentlichste]
„Aufgabe der Kunst [1]) — denn beide Dichtungsarten
„sollen ja nicht jede beliebige Art Lust hervorbringen,
„sondern [vor allen andern Arten] die [früher] be-
„sprochene —: so ist klar, dass dieselbe im Worte
„höher steht, da sie den Zweck besser erfüllt als das
„Epos." **)

Das Gesammtergebniss der Bilanz lautet hiernach: Die Tragödie ist dem Epos überlegen. Als durchschlagenden, die einzelnen vorausgestellten Factoren zusammenfassenden Grund aber für dies Endurteil gibt Aristoteles an: Jene sei zweckmässiger als dieses, sie erfülle besser den Zweck oder sie komme näher dem Ziele (μᾶλλον τοῦ τέλους τυγχάνουσα).

*) εἰ οὖν τούτοις τε διαφέρει πᾶσι καὶ ἔτι τῷ τῆς τέχνης ἔργῳ (δεῖ γὰρ οὐ τὴν τυχοῦσαν ἡδονὴν ποιεῖν αὐτὰς ἀλλὰ τὴν εἰρημένην), φανερὸν ὅτι κρείττων ἂν εἴη μᾶλλον τοῦ τέλους τυγχάνουσα τῆς ἐποποιίας p. 1462, b, 12—15.

**) Die Uebersetzung, namentlich das zum besseren Verständnis in eckigen Klammern Eingeschaltete, wird im Verlauf der Abhandlung begründet werden.

Worin der Zweck, den die Tragödie besser erfülle, oder das Ziel, dem sie näher komme, bestehe, bleibt ungesagt. Aristoteles spricht schlechtweg von dem Zweck oder dem Ziel (τὸ τέλος). Er muss demnach die nähere Beziehung dieses Begriffes als hier selbstverständlich betrachtet haben. In der Tat bildet das endliche Urteil nur die Folgerung aus den in der ersten Hälfte des Schlusssatzes des Cap. 26. aufgestellten Prämissen. Weil die Tragödie sich in den und den Punkten vorteilhaft von dem Epos unterscheide, desshalb, sagt Aristoteles, sei sie offenbar besser und zwar insofern sie den Zweck besser erfülle. Ihre Vorzüglichkeit soll also in ihrer höheren Zweckmässigkeit und diese wiederum in den einzelnen die Tragödie vom Epos vorteilhaft unterscheidenden Momenten gelegen sein. Das Wesen jener Zweckmässigkeit, mit anderen Worten die nähere Bestimmung des Zwecks, welchen die Tragödie besser erfülle als das Epos, wird also erkannt sein, wenn das Wesen der einzelnen Unterschiede beider Dichtungsarten erkannt, dass heisst, wenn klar gestellt ist, warum diese Unterschiede auf Seiten der Tragödie nach aristotelischer Ansicht Vorzüge ausmachen.

Wir haben daher die mit den Worten εἰ οὖν τούτοις τε διαφέρει πᾶσι eingeführten Prämissen des abschliessenden Urteils φανερὸν ὅτι κρείττων ἂν εἴη etc. in genauere Betrachtung zu nehmen.

Hierbei ergibt sich als der unzweifelhaft wichtigste unter den für das letztere angefürten Gründen der demselben unmittelbar vorausgehende. Neben dem Uebrigen, heisst es, unterscheide sich die Tragödie zu ihrem Vorteil vom Epos auch noch hinsichtlich der „Aufgabe (Wirkung) der Kunst" — καὶ ἔτι τῷ τῆς τέχνης ἔργῳ. Dass hiermit nicht die Aufgabe oder Wirkung der Kunst schlechthin, sondern nur eine unter andern und zwar die wesentlichste von allen,

τὸ τῆς τέχνης ἔργον κατ' ἐξοχήν gemeint sein könne, soll später nachzuweisen versucht werden. Soviel jedoch wird durch die, jenen Begriff erläuternde, parenthetische Bemerkung alsbald ausser Zweifel gestellt, dass Aristoteles unter der erwänten Kunst-Aufgabe eine hedonische Wirkung, die Erzeugung eines Lustgefühls, verstanden wissen will. Und zwar eine hedonische Wirkung, von welcher bereits irgendwo früher in der Poetik die Rede gewesen ist. Diese schon besprochene Lust hervorzubringen, ποιεῖν τὴν ἡδονὴν εἰρημένην, darin besteht jene „Aufgabe der Kunst" — das erhellt mit Sicherheit aus dem eingeschalteten δεῖ γὰρ οὐ etc. Insoweit also die Vorzüglichkeit der Tragödie, das heisst ihre Zweckmässigkeit, auf dem in Rede stehenden Grund beruht, oder, anders ausgedrückt, insoweit dieselbe von Aristoteles zweckmässiger befunden wird, weil sie die „Kunstaufgabe", τὸ τῆς τέχνης ἔργον, besser erfülle, fällt ihre Zweckmässigkeit zusammen mit ihrem Vermögen in höherem Grade hedonisch zu wirken, nämlich die besagte Lust, τὴν ἡδονὴν εἰρημένην, stärker hervorzubringen als es das Epos vermag.

Die übrigen Punkte, hinsichtlich deren die Tragödie von dem Epos vorteilhaft verschieden sei, sind in dem Schlusssatz des 26. Kapitels der Poetik mit den Worten εἰ οὖν τούτοις τε διαφέρει πᾶσι zusammengefasst, durch welche auf das unmittelbar vorhergehende resumierend zurückgewiesen ist.

An die Widerlegung des Vorurteils gegen die Tragödie als einer μίμησις φορτική hatte nämlich Aristoteles dort die folgenden Aeusserungen geknüpft:

„Wenn also die Tragödie nur im Uebrigen vorzüg-
„licher [als das Epos] ist, so braucht ihr jenes [Ge-
„brechen] nicht notwendig anzuhaften. Sie ist es aber,
„weil sie Alles besitzt, was dem Epos eigen ist —
„sogar des gleichen Versmasses kann sie sich bedienen

„— ausserdem aber noch, als nicht unwesentliche „Bestandteile, die musikalische Begleitung und die „scenische Darstellung, auf denen die Lustwirkung [in „der Tragödie] am unmittelbarsten[3]) beruht. Sodann „hat dieselbe [den Vorzug] unmittelbarer Anschaulich- „keit nicht nur bei der theatralischen Auffürung, son- „dern auch schon beim blossen Lesen. Ferner „[gereicht ihr zum Vorteil], dass der [eigentliche] End- „zweck [aller] künstlerischen Darstellung eher bei ge- „ringerem Umfang einer solchen erreicht wird; denn „das Gedrängtere wirkt grössere Lust als das [gleich- „sam] mit einer grossen Menge von Zeit Gemischte „. . . . . Ausserdem ist das Epos auch von min- „der einheitlichem Charakter [als die Tragödie] . . . ."*)

Unter den Bestandteilen und Eigenschaften, welche in obigen Sätzen der Tragödie als Vorzüge zugeschrieben sind, ist der in erster Linie genannte Ueberlegenheitsgrund ausdrücklich in ein ursächliches Verhältnis zur Lust (*ἡδονή*) gesetzt. Die musikalische Begleitung und die scenische Auffürung, welche die Tragödie dem Epos gegenüber voraus hat, sind als nicht unwesentliche oder unbedeutende Teile (*οὐ μικρὸν μέρος*) bezeichnet mit Rücksicht darauf, dass unter den Lustwirkungen der Tragödie die durch jene Hülfsmittel hervorgebrachten am unmittelbarsten in's Bewusstsein

*) *εἰ οὖν ἐστὶ τά γ' ἄλλα*[2]) *κρείττων τοῦτό γε οὐκ ἀναγκαῖον αὐτῇ ὑπάρχειν. ἔστι δὲ ὅτι πάντ' ἔχει ὅσαπερ ἡ ἐποποιία. καὶ γὰρ τῷ μέτρῳ ἐξεστι χρῆσθαι. καὶ ἔτι οὐ μικρὸν μέρος τὴν μουσικὴν καὶ τὴν ὄψιν ἔχει, δι' ἧς αἱ ἡδοναὶ συνίστανται ἐναργέστατα*[3]). *εἶτα καὶ τὸ ἐναργὲς ἔχει καί ἐν τῇ ἀναγνώσει καὶ ἐπὶ τῶν ἔργων. ἔτι τῷ ἐν ἐλάττονι μήκει τὸ τέλος τῆς μιμήσεως εἶναι· τὸ γὰρ ἀθροώτερον ἥδιον ἢ πολλῷ κεκραμένον τῷ χρόνῳ . . . . . ἔτι ἧττον μία μίμησις ἡ τῶν ἐποποιῶν . . . .* p. 1462, a, 12—16 und b, 1—4.

treten, ganz direct durch Ohr und Auge in die Seele dringen.

Dass nämlich die Worte *δι' ἧς αἱ ἡδοναὶ συνίστανται*, so gewiss sie auch in dieser Fassung nicht von Aristoteles geschrieben sein können, in authentischer und correcter Gestalt doch im Wesentlichen den obigen Gedanken ausgedrückt haben, wird zuzugestehen sein, sobald man nicht den ganzen Satz als eingeschoben beseitigt wissen will, wofür ein genügender Grund nicht vorliegt.[4]) Und ebenso unbedenklich wird eingeräumt werden müssen, dass die relative Verknüpfung durch *δι' ἧς* (mag sie nun ursprünglich *δι' αἷς* oder wie immer gelautet haben, sobald sie nur eine relative Verbindung war) hier, wie oft, in causalem Sinne zu verstehen ist.

Was den, in den fraglichen Worten incorrect ausgedrückten Gedanken anlangt, so begegnet er an dieser Stelle in der Poetik nicht zum ersten Male. Die musikalischen Bestandteile der Tragödie insbesondere sind von Aristoteles bereits wiederholt bei früheren Gelegenheiten als „Luststeigerungsmittel" bezüglich der poetischen Bestandteile charakterisiert worden. Zunächst in der berümten Definition der Tragödie (Poet. cap. 6.) durch die, freilich nur andeutenden, Worte *ἡδυσμένῳ λόγῳ* p. 1449, b, 25, welche einige Zeilen weiter ihre nähere Bestimmung dahin finden, dass unter der „versüssten Sprache" die durch Rhythmos und Melos in ihrer Lustwirkung erhöhete poetische Diction verstanden werden soll (*λέγω δὲ ἡδυσμένον μὲν λόγον τὸν ἔχοντα ῥυθμὸν καὶ ἁρμονίαν καὶ μέλος* ib. 28 — 31). Ingleichen begegnet noch in demselben Abschnitt die Bezeichnung der zu dem Text hinzutretenden musikalischen Elemente, der Melopoiie, als des bedeutendsten Luststeigerungsmittels der dichterischen Sprache (*μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων* p. 1450 b. 16).

Ist sonach der im Ausdruck zweifelhafte Zusatz *δι' ἧς αἱ ἡδοναί* etc. sachlich, was die Musik angeht, völlig unbedenklich, insofern er nur als Wiederholung eines in der Poetik schon mehrfach Ausgesprochenen erscheint, so sind dagegen die scenischen Hülfsmittel der Tragödie dort früher nicht schon in gleich ausdrücklicher Weise auf das Hedonische bezogen. Nur als ein stärkstes Mittel der Seelenerregung überhaupt, als ein *ψυχαγωγικόν* finden sie sich erwänt in Poet. cap. 6. p. 1450, b. 17.

Dass aber diese Erregung wesentlich hedonischer Natur sein soll, ergibt sich mittelbar aus einer ganzen Reihe von Stellen der Poetik, in denen die Aufgabe der Tragödie überhaupt in Erzeugung von Lust (*ἡδονή*) gesetzt ist, wonach denn, was von dem tragischen Kunstwerk in seiner Gesammtheit gilt, auch mehr oder weniger von jedem seiner Bestandteile, also auch von der *ὄψις*, gelten muss.[5]) Insbesondere aber lässt sich aus dem in Poet. cap. 13. dem Euripides gespendeten Lobe, welches auf dessen Bünenwirkungen gegründet ist (1453, a, 26—30) in Verbindung mit der kurz darauf folgenden Aeusserung über die tragische Lust — im Gegensatz zu der durch die Komödie zu erzielenden — (1453, a, 35/36) mit Sicherheit erkennen, dass wie die Musik so auch die Scenerie und die theatralischen Bestandteile der Tragödie überhaupt die Bedeutung eines *ἡδυσμα* und zwar eines *μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων* nach aristotelischer Auffassung haben. Der Gedanke, welchen die Worte *δι' ἧς αἱ ἡδοναὶ συνίστανται ἐναργέστατα* in cap. 26. (incorrect) ausdrücken, entspricht demnach ebenfalls vollkommen der Anschauung des Aristoteles von dem Berufe jener Hülfsmittel der Tragödie. Sie gelten ihm für wesentliche Vorzüge derselben, weil auf ihnen die tragische Lust am unmittelbarsten beruht.

Durch diese Argumentation ist aber zugleich indirect

der zunächst erwänte Grund für die Ueberlegenheit der Tragödie gegenüber dem Epos in ein ursachliches Verhältnis zur ἡδονή gebracht. Es habe jene ferner, so lautet derselbe, die leibhaftige Anschaulichkeit sowohl beim blossen Lesen wie bei der scenischen Auffürung (εἶτα καὶ τὸ ἐναργὲς ἔχει καὶ ἐν τῇ ἀναγνώσει καὶ ἐπὶ τῶν ἔργων).

Dass in dieser Bemerkung nicht die Wirkung der bloss gelesenen oder gehörten tragischen Poesie mit der Wirkung, welche durch die auf der Büne dargestellte Tragödie hervorgebracht wird, dem Masse nach gleichgestellt sein soll, ist selbstverständlich; denn wozu wäre in diesem Falle das Theatralische (das doch nach Aristoteles einen selbständigen und wesentlichen Teil der Tragödie ausmacht) nütze? Vielmehr wiederholt sich auch hier nur eine schon mehrfach in der Poetik ausgesprochene Bemerkung: dass nämlich die eigentlichsten und wesentlichsten Wirkungen der Tragödie — die ja in erster Linie ein dichterisches Gebilde ist — auch ohne scenische Hülfsmittel hervorgebracht werden können und müssen. Noch kurz vor obiger Stelle in cap. 26. ist dies Axiom zum Ausdruck gelangt, indem die Tragödie von dem Vorwurf der Plumpheit auch darum frei genannt wurde, weil sie ja ebenso wie das Epos auch ohne jede mimische Action ihren Dienst tue (ἔτι ἡ τραγῳδία καὶ ἄνευ κινήσεως ποιεῖ τὸ αὑτῆς, ὥσπερ ἡ ἐποποιία. 1462, a, 10/11). Derselbe Gedanke begegnet (ohne Bezugnahme auf das Epos) ferner schon am Schlusse des cap. 6. p. 1450, b, 18.—20. und ein nahe verwandter im Anfange des cap. 14. p. 1453, b, 1.—8. Wenn nun in unserer Stelle der Tragödie zum Vorzug vor dem Epos angerechnet ist, dass sie die Eigenschaft unmittelbarer Anschaulichkeit auch schon beim blossen Lesen habe, so kann das nur in dem Sinne jener früheren Aeusserungen aufzufassen und im Anschluss an die so eben ausgesprochene Bemerkung über die bedeutende Wirkung des

Theatralischen dahin zu verstehen sein: dass zwar der höchste Grad unmittelbarer Anschaulichkeit der Tragödie auf deren scenischer Darstellung beruhe, dass jedoch derselbe Vorzug auch schon dem tragischen Gedicht als solchem eigne. Für diese Auffassung spricht denn auch die bedeutsame Wiederholung des Begriffes ἐναργές nach dem vorausgeschickten ἐναργέστατα. Ist doch auch in der Tat Dasjenige, was für die Tragödie die theatralische Auffürung leistet, gewissermassen nur eine Potenzierung der Wirkungen, welche in geringerem Grade die dramatische Form der Tragödie schon beim Lesen und Hören hervorbringt. Wird durch letztere Form, im Gegensatz zur epischen Erzälung, die Handlung dem geistigen Auge gleichsam leibhaftig dargestellt, so bringt die scenische Verkörperung dieselbe, in noch weit unmittelbarerer Lebendigkeit, auch vor das leibliche Auge und Ohr. Qualitativ erscheint hiernach die Eigenschaft der ἐνάργεια hier wie dort als dieselbe, quantitativ ist sie, zum Vorteil der theatralischen Wirkungen, eine verschiedene.

In solchem Sinne ergibt sich aus dem Zusammenhange der Inhalt des Satzes: εἶτα καὶ τὸ ἐναργὲς ἔχει καὶ ἐν τῇ ἀναγνώσει καὶ ἐπὶ τῶν ἔργων. Wenn denn aber die gesteigerte Wirkung jener Eigenschaft bezüglich des Theatralischen (der ὄψις) im Hervorbringen eines Lustgefüls besteht (αἱ ἡδοναὶ συνίστανται ἐναργέστατα), so wird, wenn schon in geringerem Grade, auch die Wirkung der unmittelbaren Anschaulichkeit der Tragödie beim blossen Lesen (τὸ ἐναργὲς ἐν τῇ ἀναγνώσει) gleichfalls hedonischer Natur sein, so dass also auch hinsichtlich des zweiten Ueberlegenheitsmoments die unausgesprochene Begründung hinzuzudenken ist: Auch die Anschaulichkeit beim blosen Lesen sei deshalb ein Vorzug der Tragödie, weil letztere in Folge dieser Eigenschaft grössere Lust wirke.

Den dritten der in obiger Stelle aufgezälten Vorzüge hat Aristoteles in die Form eines allgemeinen ästhetischen Gesetzes gekleidet. Die Tragödie, sagt er, unterscheide sich sodann auch in der Beziehung vorteilhaft von dem Epos, dass der Zweck künstlerischer Nachahmung eher bei geringerem Umfange einer solchen erreicht werde. Wörtlich: dass der Zweck künstlerischer Nachahmung in geringerem Umfange bestehe (ἔτι τῷ [6]) ἐν ἐλάττονι μήκει τὸ τέλος τῆς μιμήσεως εἶναι). Wie dies gemeint sei, ergibt das alsbald angefügte Axiom: „Denn das Gedrängtere ist angenehmer (wirkt höhere Lust) als das mit einem grossen Quantum Zeit (gleichsam) Gemischte (nämlich dadurch Verdünnte und in der Wirkung Abgeschwächte): τὸ γὰρ ἀθροώτερον ἥδιον ἢ πολλῷ κεκραμένον τῷ χρόνῳ. Der Sinn des Gedankens ist hiernach: Die Tragödie steht ferner höher als das Epos, weil ihre Darstellung kürzer, gedrungener ist; als wesentlicher Vorzug aber muss auch dies gelten, weil mit solcher Darstellungsweise eine höhere Lustwirkung verknüpft ist.

So sehen wir auch hier wieder als entscheidenden Grund für die Vorzüglichkeit der Tragödie, und zwar so bestimmt und deutlich wie bei keinem der vorher besprochenen Punkte (unter den durch τούτοις πᾶσι des Schlusssatzes zusammengefassten), das Vermögen in höherem Grade Lust zu erzeugen, hervortreten. Zugleich aber liefert unsere Stelle das bedeutungsvolle allgemeinere Ergebnis, dass nach Aristoteles' Auffassung der eigentliche Endzweck **aller** schönen Kunst, τὸ τέλος τῆς μιμήσεως, in Lusterzeugung gelegen ist. Ein Kunstwerk erfüllt um so besser den Endzweck der künstlerischen Nachahmung, in je höherem Grade es Lustempfindung wirkt; dieser Grundsatz ist in den obigen Worten (ἔτι τῷ ἐν ἐλάττονι μήκει etc.), zwar nur implicite, aber dennoch völlig unzweifelhaft, ausgesprochen. Wir werden auf diesen hochwichtigen Punkt

zurückkommen und wenden uns zunächst noch zu dem vierten und letzten Vorzug, welcher in dem Passus vor dem Schlussatz des cap. 26. der Tragödie nachgerümt ist.

Er lautet, positiv ausgedrückt: dieselbe sei ferner auch von grösserer Einheitlichkeit der Darstellungsweise als das Epos (*ἔτι ἧττον μία μίμησις ἡ τῶν ἑποποιῶν*), welches Urteil im Folgenden durch practische Belege gestützt wird. Hier fehlt nun wieder jede unmittelbare oder doch aus nächster Nähe zu entnehmende Beziehung der erwänten Eigenschaft auf einen hedonischen Zweck. Dagegen tritt eine frühere Stelle der Poetik als völlig naturgemässe Ergänzung und zu vollständigster Ausgleichung des Deficits in Erinnerung.

Im Eingang von Poet. cap. 23. hat Aristoteles die Forderung, es müsse in der Tragödie wie auch im Epos die Fabel dramatisch angelegt sein, nämlich eine einheitliche, abgeschlossene und in sich folgerichtige Handlung, welche Anfang, Mitte und Ende habe, zur Darstellung bringen (*περὶ δὲ τῆς διηγηματικῆς μιμητικῆς ὅτι δεῖ τοὺς μύθους καθάπερ ἐν ταῖς τραγῳδίαις συνιστάναι δραματικούς, καὶ περὶ μίαν πρᾶξιν ὅλην καὶ τελείαν, ἔχουσαν ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τέλος . . . δῆλον.* 1459, a, 17/21) ausdrücklich durch den Zusatz begründet: „damit dieselbe (die Dichtung) gleich einem organisch einheitlichen Ganzen die ihr eigentümliche Lustwirkung hervorbringe“ (*ἵν' ὥσπερ ζῷον ἕν ὅλον ποιῇ τὴν οἰκείαν ἡδονήν.* 1459, a, 20/21). Damit ist denn die Eigenschaft der Einheitlichkeit der Darstellungsweise (*μία μίμησις*) zugleich für Tragödie und Epos des bestimmtesten in Zweckbeziehung zur Lust gesetzt. Und wenn in cap. 26. diese Eigenschaft der Tragödie in höherem Grade zugeschrieben wird, so dürfen wir auch dies Urteil, im Anschluss an die Erwänung der vorher genannten Vorzüge, insbesondere des unmittelbar vorerwänten, und mit Bezugnahme auf jenen Passus in cap. 23., teleologisch

dahin formulieren: Die Tragödie ist ferner auch darum dem Epos überlegen, weil sie einheitlicher ist und also auch dem Zweck der Einheitlichkeit epischer und tragischer Darstellungen besser entspricht, das heisst, weil sie die eigentümliche, aus einheitlichen künstlerischen (wie organischen) Gebilden entspringende Lust (*οἰκεία ἡδονή*) in höherem Grade wirkt.

Damit haben sich denn sämmtliche in den Worten *τούτοις πᾶσι* begriffenen Vorzüge der Tragödie vor dem Epos als hedonischer Natur ergeben. Bei jedem derselben besteht grade darin, dass auf Dem, was er leistet, ein höheres Mass von Lust, als es von dem Epos gewirkt werden kann, beruht, das Moment, welches ihn zum Vorzuge constituiert. Das gleiche Verhältniss war uns (Vergl. S. 4) in Betreff desjenigen Unterschiedes begegnet, welcher zwischen Tragödie und Epos hinsichtlich der Aufgabe oder Wirkung, die Aristoteles die Aufgabe oder Wirkung der Kunst schlechthin (*τὸ τῆς τέχνης ἔργον*) nennt, zu Gunsten der ersteren bestehe. Und wenn denn nun im zusammenfassenden Endurteile der Tragödie der Vorzug gegeben ist, da sie in jenen Punkten allen sich zum Vorteile vom Epos unterscheide und insofern den Zweck besser erfülle (*μᾶλλον τοῦ τέλους τυγχάνουσα*): so erscheint jetzt nicht mehr zweifelhaft, von welchem Zwecke hier die Rede ist.

Erinnern wir uns, dass die Eigenschaft grösserer Gedrungenheit in der Darstellungsweise der Tragödie zum Vorzug angerechnet wurde, weil in solcher Eigenschaft (auf geringerem Umfang, *ἐν ἐλάττονι μήκει*) der Zweck künstlerischer Nachahmung, das heisst der schönen Kunst überhaupt, die ja für Aristoteles ihrem allgemeinsten Wesen nach Tätigkeit und Erzeugnis der Nachahmung ist, beruhe, mit andern Worten, weil dieser Zweck (*τὸ τέλος τῆς μιμήσεως*) mittels solcher Darstellungsweise besser erreicht werde. Dies

Argument ist zwar nur eines unter andern, auf die sich das abschliessende Urteil mit den Worten *εἰ οὖν τούτοις πᾶσι . . . διαφέρει . . . φάνερον ὅτι κρείττων ἂν εἴη . .* stützt. Dennoch aber wird die Natur der Vorzüglichkeit der Tragödie, in ihrer Gesammtheit, wesentlich mit bestimmt durch die Natur jenes einzelnen, wie durch die jedes der übrigen Vorzüglichkeitsgründe. Der endliche Satz *μᾶλλον τοῦ τέλους τογχάνουσα* ist demnach auch die Schlussfolgerung aus dem früheren *ἔτι τῷ ἐν ἐλάττονι μήκει τὸ τέλος τῆς μιμήσεως εἶναι* und „der Zweck", von dem jene concludierenden Worte sprechen, kann sonach kein wesentlich anderer sein, als eben der in letzterem (eine der Prämissen der erwänten conclusio bildenden) Satz angedeutete Zweck: nämlich Lusterzeugung.

Dafür, dass aber nicht nur keine wesentliche Verschiedenheit zwischen dem nicht näher bestimmten „Zweck", von welchem der Schlusssatz spricht und dem kurz vorher genannten „Zweck künstlerischer Darstellung" besteht, sondern dass unter jenem eben dieser und kein anderer verstanden ist, wird der Beweis durch die directe oder indirecte Zweckbeziehung sämmtlicher Ueberlegenheitsgründe, auf welche das abschliessende Urteil gestützt erscheint, geliefert; wie denn auch in dem Umstand, dass in diesem Urteil kurzweg nur von dem Zweck (*μᾶλλον τοῦ τέλους τυγχάνουσα*) die Rede ist, ein weiteres Argument für jene Uebereinstimmung gefunden werden darf. Grade weil die Beziehung des Begriffes *τέλος* nach dem Vorausgehenden keinem Zweifel unterliegen konnte — teils wegen der teleologischen Begründung aller einzelnen Vorzüge, um derentwillen endlich der Tragödie die höhere Zweckmässigkeit zugesprochen ist, auf hedonische Wirkung; teils wegen der ausdrücklichen Basierung des einen dieser Vorzüge auf den Zweck der schönen Kunst überhaupt, *τὸ τέλος τῆς μιμήσεως*, d. i. die *ἡδονή* (*τὸ ἡδὺ εἶναι*) — durfte schliesslich

ohne Sorge um ein Misverständnis einfach von dem Zwecke geredet werden.

Ist doch die Begründung des Rechnungsabschlusses, will sagen der Satz *μᾶλλον τοῦ τέλους τυγχάνουσα*, in den Gründen des endlichen Urteils (*ὅτι κρείττων ἂν εἴη*) schon so vollständig enthalten, dass jener Zusatz als ganz unnötig, weil selbstverständlich, erscheint. Ja es würde sogar das Endresultat, dass die Tragödie dem Epos überlegen sei, weil zweckmässiger, zweckmässiger aber, weil lustwirkender, auch dann schon in aristotelischem Sinne sich von selbst verstehen, wenn nur der eine unter den genannten Gründen ihrer Vorzüglichkeit (*ἔτι τῷ ἐν ἐλάττονι μήκει* etc.) so, wie geschehen, in Zweckbeziehung zur Lust gebracht wäre. Denn da, (wovon weiter unten eingehender gehandelt werden muss) nach der Weltansicht des Aristoteles der Endzweck der Dinge mit ihrem Wesen und Begriff, bezw. mit ihrer Form, zusammenfällt, so ist ja auch mit jedem Wesensvorzug des einen Dings vor dem andern (d. h. mit jeder Eigenschaft und jedem Bestandteile, welche eines gegenüber dem andern voraus, zum Vorteil hat) die Qualität höherer Zweckmässigkeit auf Seiten des bevorzugten Dings ohne Weiteres gesetzt. Besser sein heisst für Aristoteles nichts anderes als zweckmässiger sein. Demnach heisst in seinem Sinne das Urteil über die Tragödie *ὅτι κρείττων ἂν εἴη* zugleich *ὅτι μᾶλλον τοῦ τέλους τυγχάνουσα ἂν εἴη*. Und wenn nun — wie nach der Stelle *ἔτι τῷ ἐν ἐλάττονι μήκει τὸ τέλος τῆς μιμήσεως εἶναι· τὸ γὰρ ἀθροώτερον ἥδιον ἢ πολλῷ κεκραμένον τῷ χρόνῳ* unzweifelhaft — den Zweck nachahmender Kunst besser erfüllen so viel bedeutet wie in höherem Grade Lust erzeugen: so ist in Bezug auf jeden andern einzelnen Vorzug der Tragödie wie hinsichtlich ihrer gesammten Vorzüglichkeit gegenüber dem Epos geltend: dass ihre Ueberlegenheit in ihrer höheren Zweck-

mässigkeit und diese wiederum in ihrem grösseren Vermögen, Lust hervorzubringen, bestehe.

Nicht das Wertverhältnis zwischen Tragödie und Epos ist es, um dessentwillen wir den Schlussatz des 26. Capitels der Poetik und die denselben vorbereitenden Stellen so eingehender Erörterung unterzogen haben. Vielmehr kam es lediglich darauf an, aus dem Inhalt und Zusammenhang jenes Abschnitts den Grundsatz, in welchem wir unseres Teils das wesentlichste Fundament der gesammten Kunstlehre des Stagiriten erblicken, zu eruieren: den Satz, dass die Hauptaufgabe, das letzte Ziel, der eigentliche Endzweck aller schönen Kunst in der Erzeugung von Lustgefül (ἡδονή) oder, wie wir es mit einem modernen Ausdruck zu benennen pflegen, im Hervorbringen eines „Genusses" gelegen sei.

Zwar kann dies Axiom auch, abgesehen von dem Inhalt des cap. 26. und wenn man etwa annehmen wollte, es wäre dasselbe mit den übrigen verloren gegangenen Stücken der Poetik uns gänzlich entzogen, auf Grund anderweiter aristotelischer Aeusserungen zu voller Evidenz gebracht werden. So würden, beispielsweise, die Aussagen der Poetik über die besondere Hauptaufgabe und den wesentlichsten Zweck der Tragödie, wonach deren Beruf in Erzeugung einer eigentümlichen und speciellen Lust besteht,[7]) auch das Wesen des Zwecks aller schönen Kunst erschliessen, da ja der Zweck jeder einzelnen Art nachahmender Kunst nur eine Modification des allgemeinen Zwecks der nachahmenden Kunst und von demselben nicht wesentlich verschieden sein kann. Es würde ferner auch — wie an einer späteren Stelle unserer Untersuchung beiläufig dargetan werden soll — das in Poet. cap. 4. p. 1448, b, 4—19 hinsichtlich der Genesis der Dicht-

kunst (bzw. der nachahmenden Kunst überhaupt) Ausgesprochene jenen Grundsatz zur deutlichsten Gewisheit bringen, zumal wenn man zu diesen Aussagen die in Aristoteles Metaphys. I. 1. p. 918, b, 18. gegebene Einteilung der Künste nach der Verschiedenheit ihrer Zwecke zur Unterstützung und Erläuterung heranzöge [8]).

Wir haben jedoch vorgezogen, das erwänte Gesetz aus den besprochenen Stellen des cap. 26. der Poetik abzuleiten, teils weil das Ergebnis hier directer und ausdrücklicher als aus irgend welchen sonstigen Aussagen der aristotelischen Schriften zu gewinnen ist, teils weil jener Abschnitt des cap. 26. sich auch noch in anderer Richtung überaus fruchtbar an Aufschlüssen und Winken für die auf diesen Blättern zu lösende Aufgabe ergeben wird. Einstweilen jedoch lassen wir noch diese weiteren Gesichtspunkte zur Seite und verharren bei dem hochwichtigen Ertrag der vorherigen Betrachtung, als welcher sich uns ergeben hat: dass nach aristotelischer Auffassung die Tragödie dem Epos überlegen ist, weil sie den Zweck aller nachahmenden Kunst in höherem Grade erfüllt und dass dieser Zweck in nichts anderem als im Hervorbringen einer Lust (ἡδονή), eines „Genusses“ besteht.

Von wie entscheidender, von wie weittragender Bedeutung aber in Bezug auf ihre Consequenzen diese Auffassung vom Wesen des Kunstzweckes für die gesammte aristotelische Kunstlehre ist, das vollständig zu erweisen bedürfte es einer erschöpfenden Darlegung der Bedeutung, welche in der Weltanschauung des Stagiriten dem Zweckbegriff überhaupt zukommt. Eine solche Darlegung hier zu geben würde jedoch den der vorliegenden Untersuchung gesteckten Grenzen unangemessen sein. Es muss die Kenntnis der aristotelischen Principienlehre hier im Allgemeinen vorausgesetzt werden und desshalb genügend erscheinen, wenn

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF ILLINOIS

wir an dieser Stelle aus derselben nur die folgenden Punkte kurz in Erinnerung bringen.

Alles Werden, so lehrt Aristoteles, besteht im Uebergang aus Stoff in Form. Jener ist an sich nichts Wirkliches, er ist nur die Möglichkeit (*δύναμις*) ein Wirkliches zu werden. Die Wirklichkeit (*ἐντελέχεια*, *ἐνέργεια*) eines Dinges ist erst mit dem Vollendetsein seiner Form (*εἶδος*), das heisst mit dem Abschluss seines Werdens, vorhanden. Dasjenige, was den Uebergang aus der bloss möglichen Wirklichkeit (dem Stoffe, *ὕλη*), in die wirkliche Wirklichkeit, das wahrhafte Sein (die Form) herbeifürt, nennt Aristoteles die bewegende Ursache *ἡ ἀρχὴ τῆς κινήσεως*, resp. *τῆς μεταβολῆς* etc. In ihr liegt der Anfang des Werdens. Die ihr entgegengesetzte Ursache aber (*ἡ ἀντικειμένη αἰτία*) nämlich das Ende des Werdens *τὸ ἔσχατον*, *τὸ πέρας*, das Ziel, in welchem dasselbe zum Abschluss kommt (*τὸ τέλος τῆς γενέσεως*, resp. *τῆς κινήσεως*), ist dasjenige, was Aristoteles als den Zweck (*τὸ οὗ ἕνεκα*) des Werdens betrachtet.

Diese Wesensbestimmung kann nicht deutlich und fest genug gefasst und behalten werden. Sie ist von höchster Fruchtbarkeit an Consequenzen für die aristotelische Philosophie überhaupt und für die aristotelische Kunstlehre insbesondere. Und wesentlich daher, dass man dieselbe in letzterer vielfach nicht oder nur ungenügend berücksichtigt hat, erklären sich gewisse vielbesprochene Misverständnisse und Irrtümer in wichtigsten die Aesthetik des Stagiriten betreffenden Fragen.

Der Zweck eines Dings ist das Ziel seines Werdens, nichts Anderes. Was und wie beschaffen ein Ding ist, nachdem sich sein Werdeprocess, d. h. seine Entwickelung aus der blossen Möglichkeit des Seins (dem Stoffe) in die Wirklichkeit des Seins (die Form) vollendet hat, darin liegt seine

wahre Wesenheit (*οὐσία*) und in eben dieser, für die Aristoteles u. A. auch den Namen *ἡ φύσις* anwendet, liegt auch das Moment im Sein jedes Dings, auf welches alle übrigen Momente seines (unfertigen) Seins, das heisst seines Werdens, ursächlich bezogen sind:*) dasjenige, um dessentwillen alles Andere [zur Werdesphäre eines Dinges gehörige] ist, wärend es selbst um keines andere willen ist.**) Was an ursächlichen Momenten zwischen der bewegenden Ursache und dem Ziel des Werdens inmitten liegt -- wie, als Ursachen der Gesundheit, das Magerwerden, die Ausscheidung der Unreinigkeiten, die Arzneimittel und die chirurgischen Werkzeuge — das Alles ist nur des Zieles wegen vorhanden, das heist: es ist nur Mittel zum Zwecke.***)

Von den vier Principien, auf welche Aristoteles, wie oben angedeutet, alle Dinge ursächlich zurückfürt — Stoff, Form, bewegende Ursache und Endursache oder Zweck — fallen zwar die drei lezteren im Wesentlichen in Eins zusammen: Wenn das wahre Sein der Dinge in ihrer Form

---

*) *ἡ δὲ φύσις τέλος καὶ οὗ ἕνεκα. ὧν γὰρ συνεχοῦς τῆς κινήσεως οὔσης ἔστι τι τέλος τῆς κινήσεως, τοῦτο ἔσχατον καὶ τὸ οὗ ἕνεκα.* Phys. II., 2. p. 194, a. 28 — 30. Ferner: *ἡ δὲ φύσις τέλος ἐστίν· οἷον γὰρ ἕκαστόν ἐστι τῆς γενέσεως τελεσθείσης, ταύτην φαμὲν τὴν φύσιν εἶναι ἑκάστου, ὥσπερ ἀνθρώπου, ἵππου, οἰκίας.* Polit. I., 2. p. 1552, b. 32—34. Und dazu: (*φύσις . .*) *καὶ τὸ εἶδος καὶ ἡ οὐσία. τοῦτο δ'ἐστὶ τὸ τέλος τῆς γενέσεως.* Metaph. IV., 4. p. 1015. a. 10/11.

**) *τὸ οὗ ἕνεκα τέλος, τοιοῦτον δὲ ὃ μὴ ἄλλου ἕνεκα, ἀλλὰ τἆλλα ἐκείνου.* Metaph. I., 2. p. 994, 6, 9/10.

***) *ὅσα δὴ κινήσαντος ἄλλου μεταξὺ γίγνεται τοῦ τέλους οἷον τῆς ὑγιείας ἡ ἰσχνασία ἢ ἡ κάθαρσις ἢ τὰ φάρμακα ἢ τὰ ὄργανα. πάντα γὰρ ταῦτα τοῦ τέλους ἕνεκά ἐστιν.* Phys. II., 3. p. 194. b, 35 — p. 195. a, 2 u. wörtlich nochmals so Metaph. IV., 2. p. 1013. a, 35 — b, 2.

besteht und das Werden im Uebergang aus dem potenziellen stofflichen Sein in das actuelle Sein der vollendeten Form besteht, so ist der Zweck, der ja eben nur den Abschluss des Werdens bildet, mit der Form identisch, und ebenso, da es die Form oder das wahre Sein und Wesen (der Begriff) ist, welche die bewegende Ursache in Bewegung setzt, kann die letztere Ursache nicht eigentlich von der Form und dem Zweck verschieden sein. Soweit jedoch überhaupt jene vier Ursachen begrifflich auseinander gehalten und soweit sie demnach auch in eine gewisse Rangordnung gebracht werden können, räumt Aristoteles unter ihnen dem Zweck den obersten Rang ein.

Mehrfach hat er ihn als das Grösste und Beste in Bezug auf alle Dinge, ja als das Gut schlechthin bezeichnet: *τὸ γὰρ οὗ ἕνεκα βέλτιστον* (Metaph. IV., 2. p. 1013 b, 26. u. a. O.), *τὸ δὲ τέλος μέγιστον ἁπάντων* (Poet. VI. p. 1450. a, 23), und in häufiger Zusammenstellung *τὸ τέλος καὶ τἀγαθόν*, *τὸ οὗ ἕνεκα καὶ τἀγαθόν* u. s. w. In gewissem Sinne mag auch noch die Form in die Kategorie des Werdens und der Bewegung gerechnet werden, wie auch die bewegende Ursache als der Anfang des Werdens insofern innerhalb desselben steht. Der Zweck dagegen, das Ende des Werdens, liegt, so sagt Aristoteles ausdrücklich, im Gebiete des Unbewegten (*ἔστι τὸ οὗ ἕνεκα ἐν τοῖς ἀκινήτοις*. Metaph. XI., c. 7. p. 1072, b. 1.) und er nimmt daher zum Einzelwerden dasselbe Verhältnis ein, wie die Gottheit zum gesammten Werden.

Diese Auffassung von der unendlich wichtigen Bedeutung des Zweck-Begriffs nun auf unseren eigentlichen Gegenstand, zu dem wir hiermit zurückkehren, auf den Bereich der nachahmenden Kunst angewandt, ergibt zunächst, dass auch der Zweck des einzelnen Kunstwerks, und demzufolge der Zweck der Gesammtheit aller

Kunstwerke, d. i. der Kunst selbst, in nichts Anderem als im Abschluss ihres Werdens gelegen sein kann.

Die Frage nach dem Zweck der Kunst fällt hiernach zusammen mit der Frage: Wo und wie findet das Werden eines jeden Kunstwerks sein eigentliches Ziel? Oder auch, da ja jegliches Werden nach aristotelischer Ansicht im Uebergang aus Stoff in Form besteht: Wo und wann ist dieser Uebergang als vollendet anzusehen?

Die Antwort ist bereits oben ausgesprochen. Wir haben dort erkannt, dass für Aristoteles das Ziel, der Zweck der schönen Kunst in Lusterzeugung gelegen ist. Daraus ergibt sich, dass der Abschluss des Werdens eines Kunstwerks, das Vollendetsein seiner Gestaltung aus Stoff in Form, wodurch es aus der blos möglichen Wirklichkeit zur wirklichen Wirklichkeit gelangt ist, in der hedonischen Wirkung besteht, welche dasselbe in der auffassenden Seele hervorruft. Oder, da (wovon später mehr zu sagen sein wird) nach Aristoteles jede Lust den Abschluss einer Energie ausmacht (*πᾶσάν τε ἐνέργειαν τελειοῖ ἡ ἡδονή*), mit andern Worten, da die Lust Dasjenige ist, was das Werden jeder Energie vollendet, also auch ihr Ziel und ihr Zweck ist, bedeutet der Satz „Lusterzeugung ist der Zweck der schönen Kunst" soviel als: Das Werden jeglichen Kunstwerks findet seinen Abschluss in der Vollendung derjenigen Tätigkeit (*ἐνέργεια*), durch welche das auffassende Subject das künstlerische Object in seine Seele aufnimmt.

Damit ist zugleich ausgesprochen, dass die schaffende (productive) Tätigkeit des Künstlers der auffassenden (receptiven) Tätigkeit, für welche er schafft, der teleologischen Rangordnung nach, subordiniert ist.

Es entspricht diesem Verhältnis, dass Aristoteles eine doppelte Art von Zwecken unterscheidet, deren eine in Tätigkeiten, die andere in Erzeugnissen der Tätigkeit besteht. Ueberall, sagt er, wo die Zwecke von den Tätigkeiten verschieden sind, liegt es in der Natur der Sache, dass Das, was die Tätigkeit hervorgebracht hat (das Ziel, der Zweck derselben), vorzüglicher ist, als das Hervorbringen selbst.[9]) Zu denjenigen Tätigkeiten aber, welche nicht (wie das sittliche Handeln, die Tugend u. dergl. m.) immanenten Zweck haben, rechnet er die poietische[10]), das gesammte Schaffen der Kunst, also auch das der nachahmenden Kunst. Der hervorbringende Künstler verfolgt demzufolge einen Zweck, welcher ausserhalb seines Hervorbringens liegt, nämlich die Existenz des Kunstwerks. Zur vollen Existenz gelangt dieses aber erst in der es auffassenden Seele, erst in dieser kommt das Werden des Kunstwerks zur eigentlichen Vollendung und zwar im Abschluss der auffassenden Seelentätigkeit, das heisst — da jegliche Tätigkeit durch eine Lust (ἡδονή) vollendet wird — in der dieselbe abschliessenden hedonischen Wirkung. Lusterzeugung ist also auch der eigentliche letzte Zweck für das Schaffen des productiven Künstlers, weil alle einzelnen Momente des Werdens eines Dinges ursächlich bestimmt sind durch sein Werdeziel.

Ist doch dies Ziel dasjenige, um dessentwillen (οὗ ἕνεκα) alles Andere (zur Werdesphäre des einzelnen Dinges gehörige) ist und das seinerseits um keines Andern willen ist, so dass — dies Princip auf das Kunstwerk angewendet — auch jede Handlung, welche das Werden eines Erzeugnisses schöner Kunst bezweckt und jeglicher Teil seiner Formgebung wie seiner vollendeten Form, im letzten Grunde motiviert ist durch jenes Ziel (τὸ τέλος τῆς γενέσεως), das heisst: die Lustwirkung in der auffassenden Seele.

Erwägt man nun, wie unendlich bedeutsam und fruchtbar die Auffassung, derzufolge in Lusterzeugung der eigentliche Endzweck aller schönen Kunst liegt, für die gesammte Kunstlehre des Stagiriten (gemäss seiner Ansicht vom Wesen und der Bedeutung des Zwecks überhaupt) sich erweisen muss, so erscheint selbstverständlich, dass die Darstellungen und Auslegungen der aristotelischen Aesthetik überall und jederzeit jene hochwichtige Lehre als Grund- und Schlussstein des Systems verwertet hätten. Keineswegs jedoch ist das der Fall. Vielmehr darf vielleicht ausgesprochen werden, dass jenes Grundgesetz bisher in der kritischen und exegetischen Literatur über die Poetik und die übrigen das Gebiet der Kunst berürenden Schriften des Aristoteles nach seiner ganzen Tragweite noch **niemals** gewürdigt worden ist und dass die dasselbe unmittelbar oder mittelbar klarlegenden Stellen von den meisten Schriftstellern zwar nicht übersehen, aber doch, in fast unbegreiflicher Weise, als Nebensächliches behandelt worden sind.

Ein starker Beleg für die Richtigkeit dieser Behauptung wird durch die Tatsache geliefert, dass ein sehr ansehnlicher Teil der betreffenden Literatur der Erörterung von Problemen gewidmet ist, die (wie die vielberufene Frage, ob die Tragödie sittliche Besserung zum Endzweck habe) nicht einmal hätten gestellt werden können, wenn man die unzweideutigen und das ganze ästhetische System des Stagiriten beherrschenden Aussagen desselben über den hedonischen Endzweck der schönen Kunst nach Gebür berücksichtigt und gewürdigt hätte.

So sehr aber hat sich die Unterschätzung jener Fundamentallehre in der kritischen Betrachtung der aristotelischen Aesthetik gleichsam wie ein Bannrecht festgesetzt, dass sogar, wo einmal die teleologische Beziehung der Kunst zur Lust als wesentliches Moment für jene anerkannt

wird, dennoch Ansichten von derselben sich geltend machen, welche mit dem erwänten Grundgesetz in directen Widerspruch treten.

Wir nehmen zur Erhärtung des Gesagten Bezug auf eine der jüngsten, eingehendsten und an wertvollen Ausfürungen reichsten Schriften einschlägiger Art.

Gustav Teichmüller in seinem Buche „Aristoteles Philosophie der Kunst", Halle 1869, erörtert an verschiedenen Stellen auch die Zweckbeziehungen der Kunst nach aristotelischer Auffassung. Unter Anderem lässt er sich (S. 203 ff.) hierüber folgendermassen*) vernehmen:

„Aristoteles kennt und will principiell keine Unterordnung unter das practische oder theoretische Gebiet, sondern gibt ihr einen eigenen Zweck und eigne Mittel und eignes Gebiet. Dieser Zweck besteht in Nachahmungen und zwar in bestimmten Werken (ἔργα), in welchen der Gegenstand ebenbildlich dargestellt ist. Es gehört nun nicht viel Ueberlegung dazu, um einzusehen, dass diese Werke als objective nur Mittel sind für den Zweck, in dem Geiste des Zuschauers aufzuleben, dass das Kunstwerk als ein Correlatives in der Tat nur vorhanden ist in den auffassenden Subjecten. Aristoteles hat diese modern kritische Sonderung des Objectiven und Subjectiven allerdings in keiner (uns erhaltenen) bestimmten Untersuchung vorgenommen, jedoch wir sehen aus allen seinen Gesetzen und Beweisen, wie er sich den Zweck gedacht habe. Wie zum Sinnlich-Wahrnehmbaren die sinnliche Wahr-

*) Der Inhalt der Teichmüller'schen Ausführungen ist oben zwar nach dem Wortlaut, jedoch mit Auslassung des hier Unwesentlichen wiedergegeben.

nehmung, wie zum Denkbaren das Denken, so gehört ihm zur Kunst sofort der Zuschauer (θεατής) und er bestimmt deshalb sorgfältig die Wirkung, welche die Kunst hat und haben soll. Diese Wirkung ist eine doppelte, einmal eine bestimmte Anschauung (θεωρεῖν), die durch das Kunstwerk entsteht. — — — Zweitens aber ist die Wirkung noch in einem bestimmten Vergnügen und bestimmten Gemütszuständen zu suchen, welche durch die Anschauung nicht zufällig, sondern im wesentlichen Zusammenhange erregt werden und daher als unzertrennlich von dem Gegenstande mit diesem zugleich Zweck der Kunst sind." — — Das ästhetische Vergnügen aber (wie Teichmüller schon S. 194 auseinandergesetzt hat) „ist nicht eine rein subjective Zutat, die von dem Gegenstande in seiner Eigentümlichkeit unabhängig wäre; sondern ist grade nur die reine Vollendung der objectiven Auffassung und entspringt unmittelbar durch die vollendete Schauung und geistige Energie." — —

Man sieht, dass bis hieher die Darlegungen Teichmüllers im Wesentlichen mit den von uns oben über das Wesen des Zwecks im Allgemeinen und den Zweck der Kunst im Besonderen gegebenen im Einklang stehen. Um so weniger ist dies der Fall mit den folgenden:

(S. 195.) „Wie wenig aber das Vergnügen die objective Bestimmung des Schönen selbst ausdrückt, zeigt Aristoteles durch die Bemerkung, dass es durchaus keiner Dauer fähig sei, indem derselbe Gegenstand uns zuerst anlocke und in gespannte Tätigkeit und Vergnügen versetze, dass nach einer Weile aber die Tätigkeit nachlasse und so auch das Vergnügen sich abstumpfe."[11]) Dadurch trennen sich

die objective und subjective Bestimmung des ästhetischen Gegenstandes — — —."

(S. 207.) „Ich betrachte es daher als ausgemacht, dass Aristoteles den Zweck der Kunst in ihre Wirkung gesetzt und in der Wirkung den Gegenstand selbst, soweit er erkannt wird, von dem Vergnügen und den Gefülen unterschieden habe."

Endlich (S. 207/208) wird daran erinnert, dass „das Vergnügen irgend-welcher Art immer nur ein hinzukommendes zu dem eigentlichen objectiven Zweck sei.

Die vorstehenden Sätze vertragen sich sämmtlich weder mit der Zwecklehre, noch mit der Lustlehre des Aristoteles. Von der letzteren wird freilich erst weiter unten eingehender die Rede sein, jedoch haben wir andeutungsweise bereits einen Hauptsatz derselben, der hier in Betracht kommt, erwänt.

Wie oben dargelegt worden, besteht der Zweck der Dinge für Aristoteles in nichts Anderem, als in dem Ziel, dem Abschluss ihres Werdens. Der Zweck ist erfüllt, wenn das Werden eines Dinges, d i. der Uebergang aus dem Stoffe zur Form, vollendet ist. In dem so Vollendeten liegt die wahre Wirklichkeit oder auch die Natur (ἡ φύσις) und das wirkliche Wesen und Sein (ἡ οὐσία) des Dings.

Selbstverständlich nun kann jegliches Werden nur ein einziges Ziel oder jegliches Ding nur einen einzigen Zweck haben. Denn nur in Einer Form erscheint ein jedes zur Vollendung gekommen. (Dass dasselbe Werden, je nachdem man es betrachtet, in verschiedenen Momenten abgeschlossen erscheint, will sagen, dass aus demselben Stoffe verschiedene Formen, also auch Dinge herausgebildet wer-

den können, die als eben so viele Zweckverwirklichungen gelten müssen, steht dem behaupteten Satze natürlich nicht entgegen.)

Wenn nun Teichmüller, wie wir sahen, ausgesprochen hat, dass die Werke der (schönen) Kunst „als ein Correlatives nur vorhanden seien in den auffassenden Subjecten“ und dass ein Kunstwerk als „Objectives nur Mittel sei für den Zweck, in dem Geiste des Zuschauers aufzuleben“: so kann das doch nichts Anderes heissen, als dass (wie wir S. 20. es ausgedrückt haben) das Werden jedes Kunstwerks seinen Abschluss in der Vollendung derjenigen Tätigkeit (ἐνέργεια) findet, durch welche das auffassende Subject das künstlerische Object in seine Seele aufnimmt. Da aber nach aristotelischer Auffassung jede Tätigkeit durch Lust vollendet wird (und diese sich zu jener wie der ihr „hinzutretende Abschluss“, ὃς ἐπιγιγνόμενόν τε τέλος, verhält), so stellt sich die Tätigkeit des Auffassens wiederum nur als Mittel zu diesem eigentlichen Endzweck, das heisst der Lusterregung, dar. Daher, auch wenn Aristoteles nicht ausdrücklich den letzten Zweck der nachahmenden Kunst in die Lustwirkung gesetzt hätte, dieser Zweck mit der Tatsache, dass das Kunstwerk in Wahrheit nur vorhanden ist in der auffassenden Seele, die Tätigkeit des Auffassens aber wie jede Energie in Lust (ἡδονή) abschliesst, selbstverständlich sein würde.

Hiernach kann die Behauptung Teichmüllers, es sei das Vergnügen (die Lust) irgend welcher Art immer nur ein „hinzukommendes zu dem eigentlichen objectiven Zweck“ und die Unterscheidung zwischen „objectiver und subjectiver Bestimmung des ästhetischen Gegenstandes“ nur auf Misverstehen des aristotelischen Zweck- und Lustbegriffes beruhen; falls man nicht annehmen will, sie drücke in ungeschickter Weise ein zwar richtiges, aber auch ganz selbst-

verständliches Verhältnis, das auf keinen Fall besondere Hervorhebung, wie bei Teichmüller durch gesperrten Druck, verdiente, aus. Misverstanden sind jene Begriffe, wenn unter dem „objectiven Zweck" der Kunst das Erkanntwerden des Kunstwerks, unter dem „subjectiven Zweck" das hedonische Empfundenwerden desselben verstanden und beide als selbstständige, getrennte Actionen aufgefasst sind. Unnötig wäre die Hervorhebung und ungeschickt die Ausdrucksweise, wenn mit der so nachdrücklich betonten Unterscheidung (bei welcher jedenfalls der Gegensatz zwischen Objectivem und Subjectivem als logische Curiosität erscheint, da ja die Tätigkeit des Erkennens, θεωρεῖν, wie die ihr verbundene Lust in gleicher Weise subjectiven Charakters sind) nichts weiter gesagt sein soll, als dass die auffassende erkennende Tätigkeit in Bezug auf das Kunstwerk mit der durch dasselbe hervorgebrachten hedonischen Wirkung nicht identisch sei. Ausdrücklich hat Aristoteles diese Identität verneint. Die Verbindung zwischen Energie und Lust, bemerkt er, sei zwar so innig, dass man darüber streiten könne, ob nicht beides ein und dasselbe sei; aber es sei dem nicht so (*οὐ μὴν ἔοικέ γε ἡ ἡδονὴ διάνοια εἶναι οὐδ' αἴσθησις*. Eth. Nikom. X, 5. p. 1175, b, 34.). Grade darum aber kann die Unterscheidung des Zwecks der Kunst, wie Teichmüller will, nach der Wirkung des Gegenstands selbst, soweit er erkannt wird (als objectiver Zweck) und der Wirkung des Vergnügens (als subjectiver, zu jenem nur „hinzukommender" Zweck) schlechterdings keinen mit dem aristotelischen Zweck- und Lustbegriff verträglichen Sinn haben. Denn mit der Energie des Auffassens schliesst das Werden des Kunstwerks eben nicht ab, sie ist nicht das letzte Ziel desselben, sondern dieses, τὸ ἔσχατον, Dasjenige, was der Energie wiederum den Abschluss gibt, also ihr wahrer und eigentlicher Zweck, demnach auch der einzige

wirkliche Zweck des Kunstwerks, liegt in der die Energie (ὧς ἐπιγιγνόμενόν τε τέλος) vollendenden Lust.

Wir haben im Vorstehenden darzutun versucht, dass ein sehr tüchtiger Forscher, welcher die aristotelische Kunstlehre eingehender und genauer als irgend einer seiner Vorgänger kritisch und exegetisch beleuchtet hat, dem Grundgesetz derselben in wesentlichen Punkten nicht gerecht geworden ist. In weit stärkerem Maasse tritt zu diesem Gesetz die Mehrzahl der älteren Schriftsteller auf jenem Gebiete in Widerspruch. Es wurde schon oben (S. 21. a. E.) darauf hingewiesen, dass, da der Zweck der Dinge im Sinne des Aristoteles Dasjenige ausmacht, um dessentwillen alle übrigen Wesensmomente der Dinge vorhanden sind, auch jeder formelle Bestandteil und jede Eigenschaft eines Dinges unter der Souveränetät seines Zweckes stehe. Wer also den letzten Wesensgrund einer Formerscheinung oder einer Eigenschaft der Werke schöner Kunst anderswo sucht als in dem einzigen und alleinigen Endzweck der letzteren, d. i. in der Lusterzeugung, der handelt nicht im Sinne des grossen Teleologen aus Stagira. So hätte denn vor Allem der Streit über das Wesen der tragischen Katharsis nicht so lange Zeit hindurch und noch weniger mit so erstaunlicher Fruchtlosigkeit gefürt werden können, wenn man dabei nicht jene Fundamentallehre von dem hedonischen Endzweck der Kunst teils gänzlich ausser Acht gelassen, teils wenigstens nach ihren Consequenzen ohne Folgerichtigkeit behandelt hätte. Es mag genügen, auf einige eminente Belege hiefür hingedeutet zu haben.

Zunächst auf Lessing. Im 77. Stück der Dramaturgie findet sich der Ausspruch:

> „Was endlich den moralischen Endzweck anbelangt, welchen Aristoteles der Tragödie gibt, und den er mit in die Erklärung derselben bringen zu müssen glaubte,

so ist bekannt, wie sehr besonders in den neueren Zeiten darüber gestritten worden. Ich getraue mich aber, zu erweisen, dass Alle, die sich dawider erklärt, den Aristoteles nicht verstanden haben. Sie haben ihm alle ihre eigenen Gedanken untergeschoben, ehe sie gewiss wussten, welches seine wären."

Und weiter in demselben Abschnitte wird der wundersamen Theorie von der „Verwandlung" der Affecte Furcht und Mitleid in „tugendhafte Fertigkeiten" (als dem Wesen der tragischen Katharsis, das heisst dem wahren Endzweck der Tragödie) die Bemerkung vorausgeschickt:

„Bessern sollen uns alle Gattungen der Poesie: es ist kläglich, wenn man dieses erst beweisen muss; noch kläglicher, wenn es Dichter gibt, die selbst daran zweifeln."

Wir haben diese beiden Stellen hier in Erinnerung gebracht, weil sie in Kürze Lessing's Standpunkt zu unserer Frage bezeichnen. Es ist gradezu unbegreiflich, dass der grosse Kritiker in seinen Erörterungen des Katharsis-Begriffes beinahe so verfärt, als seien die häufigen und sehr bestimmten Zweck-Beziehungen, in welche die Poetik des Aristoteles die Tragödie zur Lusterzeugung setzt, gar nicht vorhanden. Noch weniger beachtenswerth scheinen ihm die Aussagen des Stagiriten über den Zweck der Kunst überhaupt gewesen zu sein. Wenn man die Stücke 74.—83. der Dramaturgie unter dem Gesichtspunkt derjenigen Auffassung liest, welche Aristoteles in Betreff des Zweckbegriffs im Allgemeinen und des speciellen Zwecks der nachahmenden Kunst so oft ausfürlich oder beiläufig und aphoristisch dargelegt hat, so liegt (bei aller Verehrung für den Verfasser der Dramaturgie) die Versuchung nahe, die strengen Worte, die er wider Diejenigen, welche seiner Theorie vom moralischen Endzweck der Tragödie nicht beipflichten, hin-

sichtlich ihres Verhältnisses zu den aristotelischen Gedanken ausgesprochen hat, auf ihn selbst anzuwenden. Jeden Falles bleibt es eine merkwürdige Erscheinung in der Geschichte literarischer und ästhetischer Kritik, dass ein herrlichster Meister auf diesem Gebiete mit der Zuversicht absoluter Undwiderleglichkeit Theorien vorgetragen hat, welche, so wie sie Lessing fasste, heutzutage wol von keinem einzigen Forscher in aristotelischer Aesthetik mehr vertreten werden und in denen Lehren des Aristoteles über den Zweck überhaupt und in Sonderheit den der schönen Kunst, welche (wie wir dem Leser dieser Abhandlung ausser Zweifel gestellt zu haben hoffen) von wesentlichster und fundamentaler Bedeutung sind, kaum irgend welche Berücksichtigung zu Teil geworden ist.

Zu denjenigen Schriftstellern über aristotelische Kunstfragen, welche Lessing's Theorie vom moralischen Endzweck der Tragödie auf das entschiedenste perhorrescieren, gehört auch Herr Jacob Bernays in seiner vielbesprochenen Schrift „Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie" (Breslau, 1858). Mit Recht jedoch hat schon Teichmüller (a. a. O. S. 136.) im Hinblick auf Bernays bemerkt, es sei „lehrreich zu sehen, wie Diejenigen, welche mit so grossem Nachdruck und so geistreicher Rede über Lessing herfallen, weil er durch die Tragödie die Menschen habe bessern wollen, selbst genau innerhalb desselben Gesichtsfeldes bleiben."

Auch die Bernays'sche Katharsis ist nämlich von wesentlich utilitarischem Charakter. Zwar nicht moralisch besser machen soll nach Bernays die Tragödie den Menschen, wol aber, wenn auch nur vorübergehend, soll sie ihn psychisch gesunder machen.

„Aristoteles weist der Tragödie (so steht zu lesen S. 184. der „Grundzüge") die gewiss nicht niedrige Aufgabe

zu, dem Menschen sein Verhältnis zum All so darzustellen, dass die von dorther auf ihn drückende Empfindung, unter deren Wucht die Menge dumpf dahinwandelt, während die edleren Gemüter sich gegen dieselbe eben an Religion und Philosophie aufzurichten streben, für Augenblicke in lustvolles Schaudern ausbreche."

Abgesehen davon, dass, wie es nach diesem Satze scheint, Herrn Bernays zufolge die Tragödie nur für die „dumpf dahinwandelnde Menge" sich probat zu erweisen hat — denn edlere Gemüter brauchen sie wol nicht, wenn sie als Aufrichtungsmittel gegen den „Druck vom All her" Religion und Philosophie haben — abgesehen davon stellt sich, nach obiger Erklärung, als wesentliche Aufgabe, d. h. als Zweck, der Tragödie die Bewirkung eines „Ausbruchs" drückender Empfindung dar. Zwar soll derselbe unter „lustvollem Schaudern" vor sich gehen, aber das Hedonische hierbei ist offenbar Nebensache, blosses Accidenz; das momentane Loswerden des Drucks („vom All her") ist die Hauptsache. Demzufolge erscheint der Beruf der Tragödie in Bernays'scher Auffassung gewissermassen als ein psychiatrischer und sie würde, wie die Heilkunst überhaupt, in Gemässheit der von Aristoteles Metaph. I. 1. gegebenen Einteilung der Künste unzweifelhaft zu den nützlichen (den πρὸς χρῆσιν bestimmten) zu zälen sein. Und wenn Bernays a. a. O. S. 136. [12]) spöttisch bemerkt hat „nach der Lessing'schen Durchführung durch alle Stufen des zu vielen und zu wenigen Mitleidens und Fürchtens, dürfte man die Tragödie ein moralisches Corretionshaus nennen, das für jede regelwidrige Wendung des Mitleids und der Furcht das zuträgliche Besserungsverfahren in Bereitschaft halten müsse": so wird der Spötter nicht unbillig finden, wenn auch wir in einem, freilich vielleicht weniger geschmackvollen als zutreffenden,

Bilde diejenige Tragödie, welche zur Aufgabe hat „der dumpf dahinwandelnden Menge die vom All her wuchtvoll auf sie drückende Empfindung für Augenblicke in lustvollem Schaudern ausbrechen zu machen", als eine Art moralischer — Baderstube ansehen, welche für gewisse Gemüthsbeklemmungen das „zuträgliche Besserungsverfahren in Bereitschaft zu halten habe." —

Auf alle Fälle hat die Bernays'sche Katharsis mit der Lessingschen mehr Verwandtschaft, als der Verfasser der Grundzüge, da er jenes Bild riskierte, sich bewust gewesen ist, und aus diesem Grunde rechtfertigt sich unsere Nebeneinanderstellung des Herrn Bernays mit Gotthold Ephraim Lessing, die im Uebrigen nicht eben sehr passend erscheint. Man darf gespannt sein auf die von Teichmüller (a. a. O. S. 136., Anmerkung) angekündigte, im 3. Bande seiner aristotelischen Forschungen zu gebende, speciellere Würdigung der Bernays'schen „Conjecturen und Meinungen", wie überhaupt von dieser Fortzetzung des trefflichen Werkes wahrhaft fördernde Aufschlüsse über das berufene Katharsisthema zu erhoffen sind. Dem von uns als Fundament der gesammten aristotelischen Aesthetik erachteten Satz vom Endzweck aller schönen Kunst ist bisher, wie wir dargetan zu haben glauben, freilich auch Teichmüller nicht völlig gerecht geworden. Auch ihm ist die Lust nicht der erste und beherrschende, sondern nur der zweite Begriff im ganzen System des Aristoteles [13]); der „objective Zweck" (der Kunst) Teichmüllers hat den Zweck der Kunst schlechthin des Stagiriten (τὸ τέλος τῆς μιμήσεως) depossediert und aus einem unbeschränkten Souverain zum blossen Mitregenten herabgesetzt.

Anmerkungen.

1. Zu S. 2. Zeile 15.: Franz Susemihl „Aristoteles' Werke. Griechisch und Deutsch mit sacherklärenden Anmerkungen. Vierter Band. Ueber die Dichtkunst: Leipzig 1865," S. 153. gibt die Worte: τῷ τῆς τέχνης ἔργῳ ohne irgend welche Rechtfertigung wieder durch „Das, was die eigentliche kunstgemässe Aufgabe beider Dichtarten ist". Diese Einschränkung des Begriffes der „Kunstaufgabe" auf die speciellen künstlerischen Aufgaben der Tragödie und des Epos verändert in völlig willkürlicher Weise den im Aristotelischen Wortlaut gegebenen Sinn. Ob, sachlich genommen, nicht die wesentlichste Kunstaufgabe im Allgemeinen von jenen beiden Dichtungsarten allerdings durch Erfüllung gewisser besonderer Aufgaben zu lösen sei, wird in einem späteren Abschnitt unserer Untersuchungen zur Sprache kommen.
2. Zu S. 5. Z. 9. von unten: So, statt τἆλλα der Bekkerschen Ausgabe, nach Gottfried Hermann „Aristotelis de Arte Poetica liber" Lips. 1802, p. 79.
3. Zu S. 5. Z. 4.: Das ἐναργέστατα des Textes in Verbindung mit dem unverkennbar darauf bezogenen späteren ἐναργές bietet der Uebersetzung eigentümliche Schwierigkeiten, die wir in der unsrigen durch den weiteren Ausdruck „am unmittelbarsten" für das superlative ἐναργέστατα weniger überwunden als umgangen zu haben glauben. Wenn die lateinische Version des Riccobonus (Arist. op. ed. Acad. Reg. Bor. III., p. 749) dasselbe mit „evidentissime" wiedergibt, so

erscheint die Eigenschaft der Evidenz auf die Musik angewendet wunderlich. M. J. Vahlen, in seinen sehr vortrefflichen „Beiträgen zu Aristoteles Poetik", hat (Sitzungsberichte der Kaiserl. Acad. d. Wissensch. Philos. hist. Cl. Bd. 56. Wien 1867, S. 398.) den mit *δι' ἧς αἱ ἡδοναι συνίστανται ἐναργέστατα* gemeinten Gedanken dahin übertragen: das Vergnügen, welches die Tragödie gewärt, werde durch jene beiden Teile „am wirksamsten und augenfälligsten erzeugt und gesteigert". Hier scheint das „am augenfälligsten" sich nur auf die Wirkungen des Theatralischen (der *ὄψις*) beziehen zu sollen, wärend für das adäquate Eigenschaftswort „ohrenfällig" bezüglich der Musik der allgemeinere Ausdruck „am wirksamsten" gewält ist. Man sieht, dass die kurze Wiedergabe des *ἐναργέστατα* für die aus beiden Unterstützungsmitteln der Tragödie erwachsenden Wirkungen (Ohrenschmaus und Augenweide) ihr Missliches hat. Bei andern Uebersetzern finden sich Uebertragungen, die starke Belege dafür bieten, wie leicht man sich das Geschäft des Uebersetzens häufig macht.

4. Zu S. 6. Z. 9: Ueber den in der vorliegenden Fassung ohne Zweifel unmöglichen, dem Sinne nach aber völlig unbedenklichen Zwischensatz *δι' ἧς . . . .* vergl. Vahlen a. O. S. 435 u. 436. Dass Susemihl a. a. O. S. 151. in seiner Uebersetzung sich über die fragliche Stelle einfach durch Weglassen hinweggeholfen hat, ist wol ein zu einfaches Auskunftsmittel.

5. Zu S. 7. Z. 16: Diese mittelbare Begründung kann freilich, auch für die übrigen Vorzüge der Tragödie vor dem Epos, besonders auch für deren musikalische Hülfsmittel, in Anwendung gebracht werden und sie erübrigt insofern die vorgenommene sonstige Beweisfürung. Gleichwol wird die letztere nicht als unnütz bezeichnet werden können, da es gilt, die teleologische Beziehung der nachahmenden Kunst so sicher als möglich festzustellen und deshalb sie auf tunlichst viele Argumente zu stützen.

6. Zu S. 10. Z. 8: Die Erklärung des Dativs in ἔτι τῷ . . . (wofür Susemihl a. a. O. S. 150 nach Winstanley ἔτι τό hat) ist wol am natürlichsten aus dem bereits in Aristoteles Gedankengang vorschwebenden späteren εἰ οὖν τούτοις τε διαφέρει πᾶσι zu entnehmen. Vergl. Vahlen a. a. O. S. 400.
7. Zu S. 15. Z. 25: Vergl. vorzüglich Poet. cap. 14. p. 1453. b, 10/11 u. cap. 13. a. E. p. 1453, a, 35/36.
8. Zu S. 16. Z. 6: Der in Metaph. I., 1. p. 981. b, 17—23. erwänte Gegensatz zwischen den πρὸς χρῆσιν (resp. πρὸς τἀναγκαῖα) und den πρὸς ἡδονήν (resp. πρὸς διαγωγήν) bestimmten Künsten ist allerdings höchst wahrscheinlich so aufzufassen, dass Aristoteles unter letzteren die nachahmenden Künste verstanden wissen will. Eine Gewissheit jedoch ergibt der Zusammenhang der Stelle nicht. Dass sogar die Wahrscheinlichkeit nicht leicht zu erweisen, hat G. Teichmüller a. a. O. S. 96—98. dargetan.
9. Zu S. 21. Z. 8: διαφορὰ δέ τις φαίνεται τῶν τελῶν. τὰ μὲν γάρ εἰσιν ἐνέργειαι, τὰ δὲ παρ' αὐτὰς ἔργα τινά. ὧν δ' εἰσὶ τέλη τινὰ παρὰ τὰς πράξεις, ἐν τούτοις βελτίω πέφυκε τῶν ἐνεργειῶν τὰ ἔργα. Eth. Nik. I., p. 1094. a, 3—6.
10. Zu. S. 21. Z. 10: τῆς μὲν γὰς ποιήσεως ἕτερον τὸ τέλος, τῆς δὲ πράξεως οὐκ ἂν εἴη. ἔστι γὰρ αὐτὴ ἡ εὐπραξία τέλος. Eth. Nik. VI., 5. p. 1140. b, 6/7.
11. Zu S. 24. letzte Zeile: Die hier von Teichmüller in Bezug genommene Stelle (Eth. Nik. X., 4. p. 1175, a, 7—10) beweist doch nichts als dass nur, soweit die auffassende Tätigkeit ihre volle Energie behält, das Kunstwerk in der auffassenden Seele „als ein Correlatives" vorhanden ist. Mit der Energie schwindet die Lust in jener, aber auch die Existenz des Kunstwerks überhaupt, das zuletzt nur noch als wirklich „Objectives" besteht, abgetrennt von jedem Bezug und ohne jede Wirkung auf das Subject. Wenn also Teichmüller es als ausgemacht betrachtet, dass Aristoteles den Zweck der Kunst in ihre Wirkung gesetzt hat, so muss er (T.) auch

zugeben, dass die bloss objective Existenz des Kunstwerks eben keine Zweckerfüllung desselben ausmacht, und dass sonach die angebliche „objective Bestimmung“ des ästhetischen Gegenstandes (nämlich das Erkennen desselben) in Wahrheit gänzlich subjectiver Natur und dass, weil das Erkennen in Lust seinen Abschluss (τέλος) hat und von ihr unzertrennlich ist, eben in dieser der alleinige Endzweck des Kunstwerks liegt.

12. Zu S. 31. Z. 9. v. u.: s. „Abhandlungen der historisch-philosophischen Gesellschaft in Breslau“ 1. Band. das. 1858. — Der Bernays'schen Katharsistheorie wird eingehende Würdigung in der vom Verfasser der vorliegenden Erörterungen angekündigten Untersuchung des Wesens des „tragischen Kunstgenusses“ zu Teil werden; wobei sich auch Gelegenheit finden wird, die Natur der von Teichmüller erwänten „geistreichen Rede“ in der Bernays'schen Schrift zu kennzeichnen.

13. Zu S. 32. Z. 5. v. u. vergl. Teichmüller a. a. O. S. 208.

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
881A8PO.YA C001
DER ZWECK DER SCHONEN KUNST. CASSEL
3 0112 023771642